

Como se faz uma “orgia do fogo”? Teatro e ritual em Mário de Sá-Carneiro e Antonin Artaud¹

Pedro Eiras

Universidade do Porto/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

Resumo: O ensaio de Mário de Sá-Carneiro “O teatro-arte” (1913) e o livro de Antonin Artaud *Le Théâtre et son Double* (1938) têm em comum o facto de anunciarem um teatro que ainda não existia e que, de algum modo, nunca poderá existir: através de uma sublimação metafísica ou da crueldade do corpo atacado pela peste, os dois autores pretendem criar um ritual sagrado. Como se realiza essa transmutação do jogo cénico, e a que custo?

Palavras-chave: Mário de Sá-Carneiro; “O teatro-arte”; Antonin Artaud; *Le Théâtre et son Double*; teatro; ritual

Abstract: Both Mário de Sá-Carneiro’s essay “O teatro-arte” (1913) and Antonin Artaud’s book *Le Théâtre et son Double* (1938) announce a sort of theater that didn’t exist yet, and, in a way, can never exist: through a metaphysical sublimation or through the cruelty of the body taken by the plague, both authors intend to create a sacred ritual. How can one make that transmutation of the scenic game, and at what cost?

Keywords: Mário de Sá-Carneiro; “O teatro-arte”; Antonin Artaud; *Le Théâtre et son Double*; theater; ritual

As relações de Mário de Sá-Carneiro e Antonin Artaud com o universo do teatro revelam sugestivas semelhanças, dúvidas comuns e talvez mesmo algumas respostas muito próximas. Mesmo se os dois autores provavelmente nunca dialogaram nem se leram mutuamente, parecem coincidir na percepção de uma crise do teatro europeu, ou mesmo ocidental, e opor-lhe uma redefinição completa da gramática da cena.

Antes de pensarmos o que pode unir as teorizações e experiências dos dois autores, importa decerto explicar algumas razões dos seus desencontros. Como se sabe, Sá-Carneiro nasce em 1890 em Lisboa, e suicida-se em Paris em 1916, depois de uma meteórica escrita de peças de teatro, livros de ficção e poesia, sem esquecer os escandalosos poemas publicados nos dois números de *Orpheu*, epicentro do modernismo português. Quanto a Artaud, nascido seis anos depois de Sá-Carneiro, apenas publica o primeiro livro de poemas em 1923, num momento de preparação do surrealismo, a que aderirá, e de que será oficialmente expulso por Breton (ver o “Segundo manifesto do surrealismo”, de 1930); *O Teatro e o seu Duplo*, livro que recolhe os seus principais textos teóricos sobre teatro, será publicado somente em 1938.

Ainda assim, os dois autores têm diversas experiências em comum. Ambos foram actores, embora Sá-Carneiro apenas em peças realizadas num contexto escolar, e embora Artaud tenha abandonado os palcos e o cinema em meados dos anos '30. Tanto o Théâtre Alfred Jarry como o Théâtre de la Cruauté, que Artaud fundou em 1926 e 1935, tiveram existências importantes mas fugazes: o primeiro com quatro espectáculos e oito representações, o segundo com um único espectáculo e dezassete representações. Além disso, tanto Sá-Carneiro como Artaud recusam o realismo e o positivismo a favor de uma estética do mistério e do inefável, reservada a uma elite de iniciados; ambos absorveram a lição do simbolismo: a sugestão, o encobrimento, o trabalho da linguagem, a consciência do indizível. Ambos, enfim, transcendem esse simbolismo contemplativo, Sá-Carneiro por uma violência proto-expressionista, Artaud pela acção ritual na cena. E se os livros de poesia *O Umbigo dos Limbos* ou *O Pesa-Nervos*, ambos de 1925, submetem o pensamento, o espírito e a identidade a uma pesquisa surrealista, também em Sá-Carneiro a sobreposição onírica de sensações é legível como prenúncio de um surrealismo que o autor apenas pôde adivinhar.

Assinalo uma última coincidência: os dois autores escreveram peças e ensaios sobre teatro. Na verdade, as peças de Sá-Carneiro são de um realismo conservador ou mesmo estereotipado; penso em *O Vencido, Feliz pela Infelicidade*, mas também em *Amizade*, peça de teatro escrita com Tomás Cabreira Júnior e publicada em 1912, e *Alma*, escrita com António Ponce de Leão em 1913. A 28 de Novembro desse mesmo ano, Sá-Carneiro publica, no jornal republicano *O Rebate*, o texto teórico “O teatro-arte (apontamentos para uma crónica)”; e é impossível dizer se há uma relação directa entre a publicação deste artigo e o abandono definitivo da escrita para teatro. Quanto a Artaud, é autor de uma única peça, *Os Cenci*, inspirada em textos de Shelley e de Stendhal, estreada em 1935; por outro lado, Artaud multiplica textos de carácter teórico e programático sobre teatro, em grande parte reunidos no livro *O Teatro e o seu Duplo*, de 1938.

Seja como for, em ambos os autores há uma teoria e uma prática do teatro, e ainda um fulcral desfasamento entre as duas: de forma nenhuma as peças escritas por Sá-Carneiro ou Artaud permitem experimentar na cena aquilo que ambos idealizaram na teoria. Duplo impasse, significativo e inquietante: essa falha da prática deve-se a simples acidentes biobibliográficos, ou é inerente à radicalidade dos projectos de teatro que os dois autores pensaram?

*

Gostaria de ler conjuntamente *O Teatro e o seu Duplo* e o artigo “O teatro-arte (apontamentos para uma crónica)”. Há que notar já uma desproporção óbvia entre a extensão do livro, com os seus inúmeros exemplos, programas, parábolas, e a brevidade sibilina do artigo. De resto, Sá-Carneiro é um poeta e prosador brilhante, um dramaturgo conservador, mas não é um ensaísta. “O teatro-arte” tem o mérito de convocar um género de teatro excepcional (tão excepcional que o próprio Sá-Carneiro morrerá sem o concretizar), mas também uma argumentação extravagante, talvez mesmo contraditória, e muitas vezes de um lirismo obscuro. Assim, depois de Sá-Carneiro descrever *Hamlet* como “um enorme subterrâneo, entrecruzado de galerias, húmido, viscoso, arrepenhante; com salas de súbito, circulares, iluminadas azulmente” (2001a: 242), por exemplo, François

Castex comenta: “o poeta sobrepôs-se ao crítico literário” (1971: 378n). Será preciso perguntar se “O teatro-arte” é sequer legível, ou quanto nele responde menos a uma intenção comunicativa quanto a uma vontade de provocação, escândalo, mistificação. Em suma, talvez “O teatro-arte” não seja um ensaio, mas uma performance; ou seja: talvez nele o valor de verdade das teses defendidas importe menos do que o próprio gesto escandaloso de as enunciar.

Tanto o texto de Sá-Carneiro como o de Artaud denunciam o género de espectáculo a que se querem opor, ou seja, um teatro dominado pelo texto verbal, pela exploração da psicologia das personagens, aliás definidas em moldes realistas. Afirmando estrategicamente um divórcio em relação à própria época, Sá-Carneiro abre o seu texto criticando a “arte [...] misturada com o comércio” (2001a: 238), o sucesso fácil de um teatro estereotipado, que satisfaz o horizonte de expectativas do público, enquanto Artaud, uma década depois, parte da decadência do teatro para denunciar o “estado de degenerescência” (1993: 153) das próprias sociedades ocidentais. O objectivo de Artaud é decerto mais lato, alcançando uma crítica antropológica, filosófica, religiosa, enquanto Sá-Carneiro procura cingir-se a um juízo estético – mas fazendo derivar dele, *in extremis*, um inesperado vocabulário religioso (o exemplo mais cristalino encontra-se neste verso das “Sete canções de declínio”: “Só a beleza redime” [2001b: 100]). Também é certo que Sá-Carneiro admite, apesar de tudo, um teatro-espectáculo, mero entretenimento, elogiando os *music-halls* de Paris; ou seja, valorizando menos o texto verbal do que a plasticidade da cena – entenda-se: “admiráveis revistas dos *music-halls* [...] que [...] se resumem em cenários maravilhosos, grandes desfiles, e – nota esta de verdadeira Arte – em encantadoras raparigas muito despidas” (2001a: 240). Assim, mesmo aceitando um teatro de entretenimento, Sá-Carneiro exige menos a exploração da psicologia do que a materialidade dos corpos, menos o teatro clássico do que o *music-hall* modernista (elogiado por Marinetti também em 1913, num manifesto depois traduzido e incluído em *Portugal Futurista*).

Sá-Carneiro e Artaud estão também de acordo em considerar que o teatro não pertence à literatura. O primeiro escreve: “é tempo de nos insurgirmos contra o erro-lugar-comum de se considerar o teatro uma arte poética, um ramo da literatura, quando o teatro e

a literatura são mesmo duas artes opostas” (Sá-Carneiro 2001a: 240-241). Esta ideia de oposição, como veremos, não é clara; do mesmo modo que será confusa a distribuição de diversas obras pelos campos díspares do teatro e da literatura. Mas considerar que o teatro não é um objecto literário permite começar a secundarizar a importância do texto dramático, legível em silêncio, publicável em livro (nesta mesma década, um António Patrício publica peças como *Pedro o Cru* ou *Dinis e Isabel* com um cuidado gráfico extraordinário: teatro para ser lido em livro, recusando a cena, teatro-literatura).

Quanto a Artaud, acusa as classificações contemporâneas: para o ocidente “no teatro a Palavra é tudo e nada é possível fora dela; o teatro é um ramo da literatura” (Artaud 1993: 105). E contrapõe: “em vez de regressar a textos considerados como definitivos e como sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto, e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio-caminho entre o gesto e o pensamento” (*idem*: 138). Também aqui se pode compreender que teatro e literatura são artes opostas, ou pelo menos que o teatro se deve emancipar do texto enquanto literário e monumental. Ora, emancipar-se não significa simplesmente recusar – Artaud sugere o encontro de um “meio-caminho”, e esclarece: “*Não se trata de suprimir a fala articulada, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos*” (*idem*: 145). Ou seja, perspectivar a palavra enquanto matéria sonora ou gráfica, objecto sensível; entender, como na *Interpretação dos Sonhos*, de Freud, que o significado latente decorre do significante; admitir, com Sá-Carneiro, que a palavra da cena não é uma obra literária, nem um acto comunicativo, mas uma experiência onírica, obscura, opaca.

Dito de outro modo, e segundo “O teatro-arte”,

O teatro é evidentemente – ah! mas tão evidentemente que nem se concebe o erro – *uma arte plástica*. Mesmo até a mais, ao primeiro exame, plástica; a mais caracteristicamente plástica. Pelo menos mais plástica do que a pintura, pois a esta falta o relevo.

Simplesmente a matéria-prima do drama é, *em geral*, a palavra.

E o teatro é uma arte plástica, porque uma obra verdadeiramente dramática só se *pensa* depois de se *ver*. São os nossos olhos que a conduzem ao nosso cérebro.

Uma obra literária *sente-se*, nunca se pode ver senão em imaginação, *procurando* – isto é: quando muito, só o nosso cérebro a pode conduzir aos nossos olhos. (Sá-Carneiro 2001a: 241)

Definidas as “artes opostas”, multiplicam-se novas oposições: teatro / literatura, olhos / cérebro, ver / pensar, sensação / sentido – numa rede de antíteses radicais e discutíveis. É possível que o pensamento permaneça central: “uma obra verdadeiramente dramática só se *pensa* depois de se *ver*. São os nossos olhos que a conduzem ao nosso cérebro”, ou seja, os olhos não passam de um meio, o cérebro é o fim. De qualquer modo, a especificidade desse meio ganha doravante uma importância ímpar.

Do mesmo modo, Artaud afirma: “a cena é um lugar físico e concreto que exige que o enchamos, e que o façamos falar a sua linguagem concreta” (Artaud 1993: 55). Talvez o verbo “falar” seja equívoco neste contexto: mesmo se a “fala” plástica da cena inclui palavras, elas são menos unidades de uma linguagem simbólica articulada do que obscuros objectos sonoros ou gráficos. A “fala” da cena pode ser, segundo Artaud, como “essa linguagem oriental que representa a noite através de uma árvore na qual um pássaro que já fechou um olho começa a fechar o outro” (*idem*: 59). A esta “fala” por imagens, Artaud chama hieróglifos, e Sá-Carneiro arte plástica; ela é, de facto, material, sensorial – mas exige do espectador um trabalho de descodificação intelectual, convertendo a imagem física do pássaro na ideia abstracta da noite.

Como, então, criar um teatro sem descodificação racional, um teatro imediatamente sensorial, que exija os olhos mas não o cérebro, que se dirija à alma do espectador? Por outras palavras: como criar um teatro inteiramente físico, mas capaz de atingir a metafísica, e sem a participação da lógica? Segundo Sá-Carneiro, o teatro contemporâneo satisfaz apenas a razão, fornecendo-lhe tramas complexas e análises psicológicas; quanto ao teatro-espectáculo, satisfaz os sentidos, plasticamente – mas não passa desse objectivo limitado; logo, só o teatro-arte pode alcançar a alma do espectador:

Uma obra dramática é uma obra plástica porque para lá das suas palavras existe qualquer outra coisa que é nela o principal: suscita um arcaboço, *uma arquitectura*.

[...]

A arquitectura exterior é um arcaboço material – a *carpintaria*. [...]

A arquitectura interior, que é a *alma*, a garra d’ouro, consiste no ambiente que a grande obra dramática – a obra imortal – cria em torno de si: de maneira que nós temos a sensação nítida de que a

sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras, nem na sua acção (arquitectura exterior), mas em qualquer outra coisa que se não vê: *uma grande sombra que se sente e se não vê*. (Sá-Carneiro 2001a: 241)

A experiência evocada nestas linhas dificilmente se deixa descrever: tem algo de êxtase místico, indizível e irracional; o texto de Sá-Carneiro oscila assim entre a crítica, o ensaio, o manifesto, e doravante uma linguagem impressionista, pouco científica; seria um esforço vão tentar definir, por exemplo “a garra d’ouro” ou a “grande sombra”. Seja como for, “O teatro-arte” introduz agora, pela exploração da arquitectura exterior, plástica, um acontecimento que excede o racional. Se os olhos eram o meio para atingir o cérebro, a “grande sombra” é invisível; ela é sensível, sim, mas nem sequer sabemos através de qual órgão. A “alma”, indefinível, introduz assim um excesso que torna impossível o ensaio, a demonstração, a argumentação, excedendo e secundarizando esse corpo que se tratava, até aqui, de defender. Saltamos assim da física para a metafísica da cena.

Mesmo salto paradoxal em Artaud:

A aterrorizante aparição do Mal que nos Mistérios de Elêusis era dada na sua forma pura, e era verdadeiramente revelada, responde ao tempo negro de certas tragédias antigas que todo o verdadeiro teatro deve reencontrar.

Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque como a peste ele é revelação, a mostra, a exposição ao exterior de um fundo de crueldade latente pelo qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito. (Artaud 1993: 44)

Contra os meros olhos e ouvidos, Sá-Carneiro diz alma, e Artaud espírito: órgão-em-excesso-sobre-todos-os-órgãos, capaz de os incluir e ultrapassar. O teatro essencial, diz Artaud, não mostra simplesmente a crueldade pontual na mente de um dado indivíduo, mas revela “todas as possibilidades perversas do espírito”, a lei de um terror superior a qualquer ser humano na sua biografia accidental, a experiência mística da existência.

Assim, a passagem para a metafísica exige que o teatro seja feito à imagem das tragédias gregas, as quais por seu turno respondem à “aterrorizante aparição do Mal que nos Mistérios de Elêusis era dada na sua forma pura”, ou seja: um acontecimento religioso.

O essencial não é o espectáculo sensorial, que um *music-hall* pode dar despreziosamente, nem a exploração da psique da personagem, que é apenas a “arte oposta” literária, o essencial não se dirige apenas aos olhos ou ao cérebro, o essencial está encerrado nos Mistérios de Elêusis que são, precisamente, misteriosos: experienciáveis, mas incognoscíveis – ou uma “*grande sombra que se sente e se não vê*”.

Decerto pode haver técnicas que propiciem o êxtase: um teatro sensorial, dirigindo-se aos olhos, seduz o espectador, mesmo quando é preciso decifrar intelectualmente os hieróglifos. Contudo, nenhuma técnica assegura a experiência do êxtase (a tradição diz aliás que muitas vezes os eremitas só alcançam a experiência mística quando se cansam e desistem de todas as técnicas). Há modos de iluminar a cena, projectar a voz, desenhar um cenário, dominar os gestos, conferir sentido à linguagem ou usar a palavra tal como ela existe nos sonhos; mas quando se persegue a “aterrorizante aparição do Mal [...] na sua forma pura”, o “tempo negro”, “todas as possibilidades perversas do espírito”, e ainda a “garra d’ouro” ou “*uma grande sombra que se sente e se não vê*”, nenhuma técnica pode assegurar o sucesso, porque a experiência metafísica é, e deve permanecer, incontrolável. Pode-se dominar a física, não a metafísica. Ou então, evocando conceitos do primeiro Nietzsche: ainda se pode negociar com Apolo, mas já não com Dioniso.

Ora, Sá-Carneiro e Artaud parecem acreditar no teatro enquanto ritual capaz de convocar uma revelação da alma ou do espírito. Por isso é preciso um domínio da matéria, das sensações, e o actor deve ser um atleta afectivo, diz Artaud (1993: 199). Quanto a Sá-Carneiro, lança um último repto em “O teatro-arte”, particularmente insólito:

Para se fazer poesia não é preciso escrever em verso. Pois bem: para se fazer drama não é preciso escrever em diálogo – *nem sequer escrever*.

A Madame Bovary e O Primo Basílio (talvez mesmo o *Eurico*) são legítimas obras dramáticas. *A sua arte é plenamente plástica*.

Não é tudo, porém:

Obras dramáticas, e das maiores, das mais grandiosas, das mais puras, são a *Vitória de Samotrácia* e a Catedral de Nossa Senhora de Paris.

Apenas umas e outras não estão escritas *em teatro* ou não estão mesmo escritas, faltando-lhes assim, é claro, originariamente, a arquitectura exterior que – já se exemplificou – falta também a algumas

admiráveis obras dramáticas escritas e dialogadas.

Sim. A Igreja e a Estátua são obras dramáticas porque, para lá das suas linhas a pedra, lançam um arcaboço interior, *criam em volta de si um movimento*. (Sá-Carneiro 2001a: 243)

Momento extravagante e impressionista na argumentação, que praticamente inviabiliza qualquer debate rigoroso sobre uma teoria dos géneros. Decerto pode haver teatro sem texto verbal – como algumas peças breves de Beckett demonstram magistralmente –, e a defesa de um teatro sensorial entre Sá-Carneiro e Artaud fica assim reafirmada, mas é difícil dizer por que razões a *Vitória de Samotrácia* e *Madame Bovary*, a *Catedral de Notre Dame* e *O Primo Basílio* são obras dramáticas, ou são-no mais do que tantas outras estátuas, outros edifícios, outros romances (e por que não a música, a dança, o cinema, que implicam precisamente plasticidade, movimento, sensações? e se *O Primo Basílio* e talvez *Eurico, o Presbítero* são teatro, poderão sê-lo também obras como, por exemplo, *A Confissão de Lúcio* ou o *Livro do Desassossego*? porquê? por que não?).

Se a intuição sá-carneiriana de um teatro plástico e sensorial abre caminhos à experimentação vanguardista no século XX, a pluralidade de exemplos díspares, ignorando violentamente a especificidade de cada arte, arrisca-se a tornar o teatro um acontecimento indefinível. O maior mérito do texto de Sá-Carneiro é também, portanto, o seu maior impasse. Na verdade, o indefinível não é um acidente nesta teoria, mas o próprio objectivo a perseguir. O “arcaboço interior”, o “movimento”, a “*grande sombra que se sente e se não vê*” são, e devem permanecer, obscuros, indizíveis pela palavra; no instante em que se tornassem racionalizáveis, seriam também mera “carpintaria”. Por isso, o teatro de Sá-Carneiro parte do controlo do corpo para alcançar o incontável do espírito: “O modo de existir desta ‘arquitectura’ secreta, residência da ‘máxima beleza’, é o de uma sensação sem objecto nem sujeito, o de uma presença inesperada”, conforme escreve Fernando Cabral Martins (1994: 135).

Encontramos em *O Teatro e o seu Duplo* um impasse semelhante. Através de meios físicos, Artaud procura um teatro metafísico; nas suas próprias palavras, “este *lado revelador da matéria* [...] parece de repente dispersar-se em signos para nos ensinar a identidade metafísica do concreto e do abstracto e ensinar-no-lo *em gestos feitos para*

permanecer” (Artaud 1993: 91). A cena é apenas domínio de técnicas destinadas a fazer advir o indefinível: “o próprio som não é senão a representação nostálgica de outra coisa” (*idem*: 97). Em suma, trata-se de uma poesia imaterial, transcendente: “Sob a poesia dos textos, há a poesia propriamente dita, sem forma e sem texto” (*idem*: 121). É como se Artaud pudesse expor na cena Dioniso sem a mediação formal de Apolo.

Mas esse surgimento de uma poesia sem poema, essa emergência de Dioniso indefinível e incontrolável, não se arrisca a criar um ritual religioso, e a destruir o próprio teatro? O próprio Nietzsche reconhece que a tragédia grega exige a forma. Entre Sá-Carneiro e Artaud, pelo contrário, a festa sensorial da cena serve apenas para alcançar um acto puro de violência, transporte espiritual sem forma, nem limites, nem sujeito, nem objecto. Já não se trata então de representação, mas de apresentação metafísica, ou pura presença do ser como violência. E nem sequer é certo que essa apresentação pura consiga evitar a repetição, a técnica, o mecanismo; como lembra Jacques Derrida, “para Artaud a festa da crueldade deveria acontecer apenas *uma vez*” (1967: 363), mas a ameaça de uma repetição, tornando a emergência ímpar do irrepresentável numa série de representações, permanece sempre: “O trágico não é a impossibilidade mas a necessidade da repetição”, insiste Derrida (*idem*: 364).

Estes impasses podem conduzir-nos a algumas consequências inesperadas. Podemos, por exemplo, voltar a considerar a teoria de Sá-Carneiro como paradoxalmente puritana: depois do gozo dos sentidos, Sá-Carneiro enfatiza sempre que o essencial é uma experiência anímica ou espiritual; como diz o protagonista de *A Confissão de Lúcio*, “todas estas maravilhas – incríveis de perversidade, era certo – nos não excitavam fisicamente em desejos lúbricos e bestiais; antes numa ânsia d’alma, esbraseada e, ao mesmo tempo, suave: extraordinária, deliciosa” (Sá-Carneiro 2004: 31). Como o eremita submetido a tentações, o espectador em Sá-Carneiro frui do corpo em gozo para edificação da alma incorpórea. De resto, a busca da experiência espiritual exige algum desprezo pela concretização da cena, como sabemos desde o simbolismo: embora Sá-Carneiro pareça fascinado pelas possibilidades físicas do teatro, afirma em todas as suas novelas que a ideia, ao transformar-se em acto, perde algo da sua beleza indefinível.

Quanto a Artaud, inclui no teatro uma função terapêutica:

Parece que pela peste e colectivamente um gigantesco abcesso, tanto moral como social, se esvazia; e tal como a peste, o teatro é feito para esvaziar colectivamente abcessos. (Artaud 1993: 45)

Proponho que regressemos no teatro a essa ideia elementar mágica, retomada pela psicanálise moderna, que consiste em, para alcançar a cura de um doente, levá-lo a tomar a atitude exterior do estado a que queremos levá-lo. (*idem*: 124)

Assim, o teatro cura: mesmo a experiência da crueldade e do horror não serve para mergulhar o espectador em Dioniso mas para o livrar da sua própria violência. O teatro surge paralelo à psicanálise e herdeiro da ideia de purificação segundo Aristóteles (1992: 1449b). O teatro como cura ou experiência espiritual acaba por negar o fascínio da loucura e do corpo em festa.

Por fim, recordo que nem Sá-Carneiro nem Artaud realizaram o teatro cuja teoria delineiam. Artaud desenvolve uma linguagem sensorial densa em *Os Cenci* – veja-se a segunda cena do II Acto, com a sua tempestade furiosa, os assassinos, a lentidão hierática, os actores em postura de estátuas, as vozes chamando o sanguinolento conde Cenci... –, mas esta peça não deixa de ser construída a partir de um texto verbal, exigindo uma leitura da psicologia do protagonista. Quanto a Sá-Carneiro, abandona o teatro depois de publicar o artigo no jornal *O Rebate*; e as peças que elogiou como teatro-arte conciliam violência e mistério simbolista – de Shakespeare a Ibsen, de Maeterlinck a D. João da Câmara – mas preservam o texto, a razão discursiva, como suporte. Se Sá-Carneiro possui uma teoria mas abandona o teatro concreto, talvez possamos encontrar o espectáculo perfeito naquela Orgia do Fogo que a americana fulva organiza em *A Confissão de Lúcio*:

Todo o cenário mudara – era como se fosse outro o salão. Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases; silvava-o uma brisa misteriosa, *uma brisa cinzenta com laivos amarelos* [...] [...] a maravilha que nos iluminava nos não parecia luz. Afigurava-se-nos qualquer outra coisa – um fluido novo. Não divago; descrevo apenas uma sensação real: essa luz, nós sentíamo-la mais do que a víamos. [...]

[...] Ao som duma música pesada, rouca, longínqua – *ela* surgiu, a mulher fulva...

E começou dançando...

[...] E, outra vez desvendada – esbraseada e feroz, saltava agora por entre labaredas, rasgando-as: emaranhando, *possuindo*, todo o fogo bêbado que a cingia.

[...] ...Até que por fim, num mistério, o fogo se apagou em oiro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas – tranquilas, mortas também...

.....

.....

A luz normal regressara. Era tempo. Mulheres debatiam-se em ataques de histerismo; homens, de rostos congestionados, tinham gestos incoerentes... (Sá- Carneiro 2004: 29-33)

Violento, transcendente, irreal, menos representação dramática do que festa sagrada, talvez seja este o verdadeiro teatro da crueldade.

NOTA

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada no *Colóquio Mário de Sá-Carneiro e o Modernismo*, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, nos dias 3 e 4 de novembro de 2016. A escrita deste ensaio foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”.

Bibliografia

- Aristóteles (1992), *Poética*; ed. ut.: Lisboa, INCM, 1992.
- Artaud, Antonin (1993), *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard.
- - (1997), *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-Nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard.
- - (2004), *Les Cenci*, in Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- Breton, André (1992), *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard.
- Castex, François (1971), *Mário de Sá Carneiro e a Génese de “Amizade”*, Coimbra, Almedina.
- Derrida, Jacques (1967), *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil.
- Freud, Sigmund (2009), *A Interpretação dos Sonhos*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1990), “O music-hall”, in *Portugal Futurista*, ed. fac-similada, Lisboa, Contexto.
- Martins, Fernando Cabral (1994), *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa.
- Nietzsche, Friedrich (1997), *O Nascimento da Tragédia*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Sá-Carneiro, Mário de (1995), *Juvenília Dramática*, Lisboa, INCM.
- - (2001a), “O teatro-arte (Apontamentos para uma crónica)”, in *Poemas Completos*, 2^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 238-244.
- - (2001b), “Sete canções de declínio”, in *Poemas Completos*, 2^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 97-103.
- - (2004), *A Confissão de Lúcio*; ed. ut.: 2^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim.
- Sá-Carneiro, Mário de/ Tomás Cabreira Júnior (1971), *Amizade*, in François Castex, *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de “Amizade”*, Coimbra, Almedina.
- Sá-Carneiro, Mário de/ António Ponce de Leão (1987), *Alma*, Lisboa, Rolim.

Pedro Eiras é Professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto, Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e Membro da Rede Internacional de Pesquisa LyraCompoetics. Desde 2005, publicou diversos livros de ensaios sobre literatura portuguesa dos séculos XX e XXI, estudos interartísticos, questões de ética. Entre os mais recentes: *O Riso de Momo – Ensaio sobre Pedro Proença* (2018), *[...] – Ensaio sobre os mestres* (2017), *Constelações 2 – Estudos Comparatistas* (2016), *Platão no Rolls-Royce – Ensaio sobre literatura e técnica* (2015). Presentemente, desenvolve pesquisas sobre a representação e o imaginário do fim do mundo.